



Bénéfices secondaires de fins dysphoriques dans le cinéma narratif classique américain : l'exemple de Stella Dallas (King Vidor, 1937)

Marc Vernet

► To cite this version:

Marc Vernet. Bénéfices secondaires de fins dysphoriques dans le cinéma narratif classique américain : l'exemple de Stella Dallas (King Vidor, 1937). Le classicisme hollywoodien, Oct 2006, Paris, France. pp.103-121. hal-00709513

HAL Id: hal-00709513

<https://hal.science/hal-00709513>

Submitted on 18 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Bénéfices secondaires de fins dysphoriques
dans le cinéma narratif classique américain :
l'exemple de *Stella Dallas* (version 1937)**

On connaît ma petite musique de départ : l'idée qu'un film classique américain puisse se finir de manière « noire » est très française et liée à un état donné de la cinéphilie¹, avec ce qu'elle comporte d'anti-américanisme pour mieux asseoir son américanophilie². L'ordinaire est que la conclusion dramatique d'un film est, en période classique, toujours contrebalancée par la réaffirmation de valeurs « supérieures » de type affectif, moral ou social. Et assez souvent, les trois à la fois. On ne voit d'ailleurs pas très bien comment il pourrait en être autrement, sauf à vouloir vider les salles de cinéma : il faut bien que même le triste plaise, dès lors que tout film projeté a pour objectif, après les avoir attirés, de fidéliser ses spectateurs pour d'autres films à venir.

J'en prendrai pour exemple *Stella Dallas*. Plus exactement la deuxième version de ce film, de 1937 et de King Vidor. La première version est de 1925 (donc muette) et de Henry King : elle est plus difficile à voir, et donc moins célèbre et célébrée³. Ce film est connu pour sa fin surprenante dans sa radicalité : une mère aimante et d'origine modeste (interprétée par la dynamique Barbara Stanwyck) abandonne sa fille à la haute bourgeoisie. Cette version 1937 et sa fin ont déjà fait l'objet d'un grand nombre d'analyses fortes, relevant ce défi d'une fin cinglante dans un mélodrame ordinaire. Qui s'intéresse à *Stella Dallas* est concerné par le mélodrame de cinéma et qui s'intéresse au mélodrame de cinéma est concerné par *Stella Dallas* 1925 ou 1937. Deux questions sont en effet centrales ici : en quoi consiste la résolution de l'intrigue d'un mélodrame (dans le registre soit de l'étude des genres cinématographiques, soit de la narratologie, et de toute combinaison des deux), et en quoi consistent les représentations de la répression des femmes dans le cinéma classique américain (dans le registre des études féministes), les deux étant naturellement liées. Mon objet n'est pas ici de reprendre le fil de l'ensemble et encore moins d'en exploiter toute la richesse : il est simplement d'attirer l'attention sur quelques points qui ont pu être sous-estimés, point sur la piste desquels m'ont mis notamment les études de Lea Jacobs, Linda Williams et Dominique Nasta⁴.

¹ Je me permets de renvoyer ici, pour aller vite, à mon « Film Noir on the Edge of Doom », in Joan Copjec ed., *Shades of Noir*, Verso Publishers, Londres 1993, pp. 1-31.

² Je remercie Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget des remarques et suggestions qu'ils ont bien voulu me faire après avoir lu la première version de ce qui suit.

³ Cette première version cinématographique fait elle-même suite à une pièce de théâtre (1924), elle-même tirée du roman (1920) par la même auteure que *Now, Voyager*, Olive Higgins Prouty. Je remercie Dominique Nasta et Bernard Eisenschitz des informations qu'ils ont bien voulu me donner sur cette première version présentée par la Cinémathèque française lors de sa rétrospective Vidor en 2007 et conservée par la Cinémathèque royale de Belgique. La fin de la version 1937 est reprise de la version 1925.

⁴ Citons ici les principales que je connais. Pour les ouvrages : Lea Jacobs, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942*, University of Wisconsin Press 1991, notamment pp. 133-138. Robert Lang, *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton University Press 1989, pp. 137-153. Je n'ai pas pu prendre connaissance de ce qu'en dit Stanley Cavell dans son *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, University of Chicago Press 1996, pp. 197-222, que me signale Jean-Loup Bourget. Pour les articles : Muriel Andrin, Dominique Nasta, « Mélodrame et oxymoron : variations filmiques sur la fin paradoxale », *Actes du 10^{ème} colloque international d'Udine « Limina / film's thresholds »*, Forum 2004, pp. 321-334. William Rothman, « In the Face of the Camera », *Raritan* 3 n° 3 (Winter 1984) pp. 116-135. Linda Williams : « 'Something Else Besides a Mother'. *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama », in Christine Gledhill ed., *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI Books 1987, pp. 299-325. Voir également dans ce recueil les textes de E. Ann Kaplan et de Christian Viviani.

Etablissons le premier de ces points : la fin du film de King Vidor est admirable. Au moins sous trois angles. Elle est narrativement forte et cinématographiquement réjouissante. Elle est donc doublement inattendue, narrativement par la résolution qu'elle impose à l'histoire, et par la rareté dont elle témoigne dans le cinéma classique américain. Autrement dit, elle est un tour de force narratif, cinématographique et sémantique (pour ne pas dire culturel ou idéologique). Ce tour de force va au-delà du « happy ending »⁵ car, pour en avoir les caractéristiques (résolution heureuse et non envisagée sérieusement par le spectateur au vu de ce qu'il vient de voir), il n'en a pas (c'est cela même le tour de force) le caractère déceptif du placage aussi facile qu'expéditif, et de surcroît convenu. Le spectateur en a la surprise narrative et le bénéfice cinématographique par la forme qui lui est donnée. Or, et c'est le deuxième point, rarement cette forme cinématographique (dans ce qu'elle a de résolution narrative et de maestria cinématographique) a été mise en évidence, alors même que son fond supposé a fait l'objet de travaux intensifs. On a parfois, à lire certaines études antérieures, le sentiment d'un passage en force de l'analyse en direction d'un contenu recherché, au détriment d'une forme pourtant précise et efficace, et qui (c'est mon troisième point) ne confirme pas certaines conclusions. On pourra alors revenir à la notion de sacrifice, dont le sens peut changer selon les contextes dans lesquels on l'inscrit, et ce sera mon quatrième et dernier point.

1. Retour au récit filmique :

Pour s'intéresser de près aux derniers plans du film, qui forment séquence (le mariage de la fille de Stella et ce qui s'en suit), on a parfois quelque peu estompé ce qui réussit tout de même à amener cette résolution. L'histoire est assez simple : une fille d'ouvriers (Stella) souhaite échapper à son milieu d'origine⁶ et épouse Stephen, cadre dans l'usine de textile où travaillent le père et le frère de Stella. Stephen est arrivé de New York, à la suite d'un scandale dans lequel il n'est pour rien⁷, et est issu de la classe patricienne. Après leur mariage et la naissance de leur fille Laurel, son travail le rappelle à New York où Stella ne le suit pas, préférant continuer à mener la vie qui est la sienne. Laurel va à New York poursuivre ses études et rejoindre par la même occasion son père. Stella préfère rester en dehors de la cérémonie du mariage et, après y avoir assisté de loin, repart seule chez elle.

Ce fil narratif est accompagné par le devenir du mariage de Stella avec Stephen. Il quitte la ville industrielle de Millhampton (Massachusetts) en laissant derrière lui Stella et leur fille Laurel. En cela, il revient à son point de départ (New York) pour des raisons professionnelles (on lui offre un poste plus important) où il avait laissé une tendre amie d'enfance qui s'est depuis mariée. Son départ de Millhampton ne fait pas l'objet ou n'est pas la suite d'un divorce : simplement Stella ne juge pas nécessaire de le suivre et préfère continuer à mener sa vie à Millhampton. Symétriquement, la « fiancée » patricienne a perdu son mari. Ce n'est qu'au cours d'un de ses (rares) retours à Millhampton que Stephen finit par vouloir soustraire Laurel à l'ambiance maternelle, mais il y échoue dans un premier temps. Le divorce entre Stephen et Stella est amené lentement. Une première fois, l'initiative revient à Stephen via son avocat avec des conditions honnêtes, mais Stella refuse et le divorce et la pension qui irait avec. Dans un deuxième temps, c'est Stella qui va trouver sa rivale pour s'assurer que si elle

⁵ Je préfère encore (et militerais même pour le maintien de) cette tournure (à performatif en -ing) à la tournure « happy end », que je trouve plus « franglaise », malgré ce que me dit de leur équivalence le spécialiste qu'en est Jean-Loup Bourget.

⁶ Le film prend soin de préciser, par la voix du frère, que ce désir est lié à l'éducation que reçoit Stella. Sa première apparition est accompagnée d'une pile de gros livres. Le livre réapparaît à plusieurs reprises pour le sérieux du père (c'est ce qu'il offre à Laurel pour ses treize ans), ou celui de Laurel (elle en porte dans ses bras en bonne étudiante), et s'oppose ensuite aux magazines préférés de Stella.

⁷ Le père de Stephen était banquier, a fait faillite et s'est suicidé (l'action est pourtant en début de film datée de 1919, sans doute en raison de la date de parution du roman).

divorçait, Helen épouserait Stephen et accueillerait. C'est donc bien Stella qui initie le divorce pour permettre à sa fille de poursuivre son ascension. Simultanément, Laurel s'intègre avec bonheur à New York, non sans avoir d'abord tenté de rester avec sa mère pour ne pas la laisser seule.

Ce qui a été peu regardé dans les analyses est la raison qui fait que Stella reste seule à Millhampton. C'est d'abord un choix, déterminé et assumé. Elle se plaît dans sa condition et entend y rester. Cela n'a pas toujours été le cas : elle a épousé Stephen pour sortir de sa condition initiale et être du côté de la bourgeoisie insouciant. Or le film, qui tient ferme les rênes de la conduite du récit, est très attentif à bien marquer la position de Stella : elle a des plaisirs simples (être avec sa fille, rire avec des amis) et s'en contente. Jamais le film ne laisse penser qu'elle mène une mauvaise vie : son ami fêtard n'est qu'un ami rieur⁸, elle n'a pas d'amant et n'entend plus avoir d'homme dans sa vie. On insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'elle ne boit jamais que du jus de fruit et qu'elle ne fume pas⁹. Il est vrai que le film ne la montre pas au travail, mais elle a de grands talents de couturière et évoque une fois les économies qu'elle peut faire à partir de son salaire. C'est de plus une mère attentive, dévouée, aimante, aimée en retour par sa fille, et ce tout au long du film, malgré deux alertes (l'anniversaire raté et la faute de goût de Stella lors de son arrivée sur le campus de sa fille¹⁰). Laurel ne quitte pas sa mère pour la fuir ou fuir son milieu. Elle fait (sous la garde de sa mère) d'excellentes études et son professeur (une femme) l'invite en week-end à Boston pour parfaire sa culture « high brow »¹¹. Autrement dit, Stella laisse partir d'abord son mari, puis sa bonne noire, puis sa fille pour qu'ils puissent poursuivre ce qu'elle ne poursuit pas : une carrière, ce qu'elle n'entend en rien entraver. Parallèlement, elle repousse à tout coup les avances de son ami Ed. Elle ne reproche ni à son mari ni à sa fille de l'avoir abandonnée : elle est favorable à leur départ et n'en conçoit pas de chagrin visible. Elle fait ce qu'elle pense devoir faire en bonne épouse et en bonne mère. Cela ne souffre dans l'histoire ni discussion ni dispute. Symétriquement toujours, elle n'entend en rien renoncer à son mode de vie, se fichant du quart comme du tiers du « qu'en dira-t-on » qu'elle ne semble même pas percevoir. Une seule fois, elle tente de reconquérir Stephen qui est revenu pour le réveillon de Noël. Une seule fois, elle tente de renoncer à ses fanfreluches¹² pour lui plaire et le retenir, mais Ed fiche tout en l'air et Stephen prend la fuite. Elle le laisse partir avec leur fille pour que celle-ci puisse profiter des fêtes.

A partir de là, deux choses sont sûres : Stella est jugée à Millhampton et dans un club de sports près de New York pour ses « mauvaises manières », ce que la bourgeoisie, petite ou grande, juge vulgaire, quand cela est fait en toute innocence de la part de Stella qui n'y voit

⁸ Comme le note très justement Robert Lang (op. cit.), le bordage précis du personnage de l'ami fêtard doit beaucoup à l'acteur qui l'incarne, Alan Hale, connu pour ses personnages truculents dans un esprit « bon enfant ». Il en va de même pour tous les personnages de *Stella Dallas*, y compris pour Barbara Stanwyck qui n'a pas incarné à l'écran que des mères réprimées et soumises.

⁹ Quand vers la fin elle se montre en train de fumer une cigarette en lisant un magazine pour midinette, c'est pour dégoûter sa fille et lui faire reprendre le chemin de son ascension sociale.

¹⁰ L'arrivée de Stella un soir dans un club de sports chic, dans un accoutrement outrancièrement ridicule, n'est pas sans rappeler celui de la très spontanée Anna Moore chez ses riches cousins les Tremont, dans *Way down East* de D. W. Griffith (1917), dont l'action est également située en Nouvelle Angleterre. Là aussi, la personnalité et le jeu de Lilian Gish sont pour beaucoup dans la caractérisation du personnage de l'ingénue sautillante.

¹¹ Significativement, Stella associe le cinéma aux loisirs de week-end à Boston, mais la professeure rectifie en parlant de musées et de galeries d'art.

¹² Pour qui n'aurait pas compris, Stella est à deux reprises comparée pour son style vestimentaire à un sapin de Noël : la première fois lors de cette scène (l'arbre croule sous les guirlandes trop nombreuses et s'attire un commentaire un peu ironique de la part du père) et verbalement lors de l'intrusion dans le club de sports chic.

pas malice¹³. N'étant jamais sortie de chez elle (c'est justement ce qui la rapproche d'Anna Moore dans *Way Down East*) et vivant sous sa propre loi, elle reste hermétique aux codes en vigueur dans d'autres cercles. Mais elle est parallèlement défendue par sa suppléante, Helen, qui plaide sa cause auprès de Stephen et de Laurel lorsqu'ils viennent à douter de Stella. De plus, lorsque les amis de Laurel refusent de venir à son anniversaire, la faute apparaît comme étant plus la leur que celle de Stella, qui a tout fait pour que la fête soit belle et qui a pour seul tort de vivre seule avec sa fille et d'avoir un ami plaisantin. Dans le train où il livre à des plaisanteries bruyantes, les pincés-coincés qui désapprouvent sont donnés pour ce qu'ils sont, et Stella est toute à son rire innocent. Parmi les critiques, se trouvent la vieille fille professeur de Laurel, qui passent ses week-ends à Boston et dédaigne le cinéma.

Le récit filmique avance ainsi sur une double ligne, la première étant celle du divorce, la seconde, qui nourrit la première, étant celle de la différence de classe (illustrée par Stella et Stephen). Pour Stephen, il y a déclassement temporaire (avec déplacement géographique), au cours duquel il épouse Stella sans déchoir, puis réintégration dans son milieu d'origine avec son amie d'enfance et de cœur qu'il épouse après avoir divorcé de Stella. Pour Stella, il y a intégration par le mariage dans un niveau de vie supérieur à celui de sa famille¹⁴, puis refus d'aller plus loin en s'éloignant de ses racines, divorce et refus de se remettre en ménage, toute dévouée qu'elle est à sa fille. Pour Laurel, il y a intégration par les études d'abord puis par le mariage dans une classe supérieure éloignée de ses origines géographiques mais en restant à proximité de son père. Chacun a monté d'un cran et sans déchirement : Stephen retrouve la place professionnelle, sociale et sentimentale dont il avait été chassé par les événements, Stella a échappé à son milieu ouvrier mais laisse son mari et sa fille suivre leur route, Laurel intègre la bonne société avec l'assentiment de ses parents, de sa belle-mère et de son fiancé. Le seul personnage à connaître un destin négatif est l'ami Ed, qui joue un peu trop aux courses, est ruiné et sombre dans l'alcool. Ce personnage prend donc, avec la famille de Stella, toute la charge négative en servant à la fois de repoussoir (il montre clairement ce que Stella n'est pas), de catalyseur (c'est toujours à cause de lui que Stella est mal jugée par ses proches ou ses voisins, et toujours à tort), et de bouc émissaire (la dernière fois qu'on le voit, il cuve sur un lit sans drap dans un taudis).

Il faut noter enfin à quel point le film est discret, en termes de représentation, sur la cérémonie de mariage de Stella avec Stephen, et sur le remariage de Stephen. Toujours par comparaison avec *Way Down East*, on notera que le film prend soin de ne pas faire de Stella une fille-mère victime d'un mariage truqué¹⁵ : elle est bel et bien mariée et heureuse, puis mère d'une fille qui grandit fort bien. On ne voit que les jeunes mariés retour de leur nuit de noces impromptue, et le remariage de Stephen n'est compris que par le fait qu'un des fils d'Helen l'appelle père au moment d'aller se coucher, et que Laurel est désormais sa soeur. Tous ces

¹³ Même son mari est victime des apparences et des préjugés quand il juge qu'il ne peut laisser Lauren auprès des amis de Stella. Laurel est victime elle d'une mise en scène de sa mère pour la déterminer à intégrer le milieu de sa nouvelle belle-mère.

¹⁴ La famille de Stella est représentée de façon désagréable (pauvreté grise du décor, domination des hommes, fatigue physique et tristesse), mais elle est promptement éliminée et ne fait plus jamais retour après le mariage de Stella : elle a servi de repoussoir et de justificatif normal pour l'envolée de Stella. S'agissant de répression des femmes, le film indique clairement que cela est vrai dans le prolétariat. Tout aussi clairement, il indique que ce n'est pas le cas dans la bourgeoisie (voir le rôle donné à Helen).

¹⁵ Lea Jacobs se demande si, pour la scène du club de sports, la démarche assurée de Stella ne l'assimilerait pas momentanément à une prostituée faisant le trottoir. C'est un point sur laquelle je ne la suivrai pas : là encore un film comme *Way Down East* indique à quel point les bonnes manières sont répressives en matière de démarche de femme et condamnent toute attitude moins contrainte (le film de Griffith insiste en contrepoint sur le fait que les robes bourgeoises du soir sont bien plus indécentes que celle de la prude provinciale).

éléments sont évidemment de censure : ne pas accentuer le caractère soudain et purement civil du mariage de Stella et Stephen pour ne garder que la spontanéité et le bonheur fulgurant, ne pas montrer le remariage de la veuve et du divorcé. Des trois mariages que comporte le film, nous ne verrons que celui de Laurel avec David Grosvenor III, et il n'en a évidemment que plus d'éclat.

On retrouve là le fondement des développements donnés par Stanley Cavell à ce qu'il appelle la « comédie de remariage » où, évidemment, toute la question est de savoir comment disjoindre des conjoints pour mieux les (re)conjoindre ensuite, le mariage étant au départ donné comme la complémentarité des différences, et le divorce comme une fausse solution¹⁶. C'est effectivement l'ordinaire des films « de remariage », et l'étonnant de *Stella Dallas* est de ne pas s'y plier : Stephen se remarie avec son amie d'enfance devenue veuve et Stella se satisfait de son statut de mère divorcée. Ce n'est donc pas une comédie de remariage mais un mélodrame de divorce, où la femme est celle qui en décide. Par deux fois, puisqu'au départ Stella refuse de suivre son mari à New York (de même qu'elle refuse de changer de façon de s'habiller et de s'amuser), et qu'après avoir refusé la proposition de divorce de Stephen, elle va en négocier les conditions avec la future femme de son futur ex-mari. Au terme de ces va-et-vient, chaque adulte retrouve quelque chose de perdu. Stephen a volontairement quitté son milieu d'origine et en conséquence perdu son amie d'enfance, mais il gagne (le cœur de) Stella, ensuite il réintègre d'abord professionnellement puis sentimentalement sa place, parce que Stella a refusé de le suivre et parce que son amie d'enfance a entretemps perdu son mari (qui est mort). Helen, mère de trois grands garçons et en charge des affaires laissées par son défunt mari, retrouve l'ami de cœur des débuts et un père pour ses fils en la personne de Stephen. Le remariage d'Helen est donc un simple retour à l'ordre des choses initial : l'un et l'autre retrouvent ce que le destin (le scandale de la faillite du père de Stephen) leur avait ôté. Que retrouve quant à elle Stella ? C'est ce que nous tâcherons d'établir un peu plus loin. Seule l'adolescente progresse en intégrant l'université, la bonne société, et en épousant un de ses membres à la troisième génération. Elle passe ainsi de Millhampton à New York.

L'opposition entre ces deux localisations géographiques n'est pas simplement, au plan symbolique, l'opposition *prolétariat vs bourgeoisie*, mais aussi *enfermé vs ouvert*. Bizarrement en effet, les lieux de New York sont une villa patricienne, Central Park pour l'équitation, et nombre d'autres sports de plein air (tennis, golf, vélo) sans aucune mention d'un seul gratte-ciel ni même d'un seul immeuble de plus de deux étages. A l'inverse, le plaisir de Stella à rester seule sans voir personne est plusieurs fois souligné (chez elle et près de New York). Ce plaisir-là non plus n'est pas condamné par le film : il est simplement opposé au plein air de Laurel offert par Helen. Cet enfermement est évidemment donné comme une impasse, une cage pour Laurel en plein essor. Ces oppositions sont renforcées par *sombre vs lumineux*, *vieillot vs moderne*, *chargé vs discret* très lisible dans le décor des appartements et dans la distribution des costumes. Non seulement Stella a « mauvais goût » (ce que seuls son mari ronchon, les vieilles filles et les adolescents notent : Laurel et Helen y sont insensibles) mais elle est surtout « démodée de façon voyante ». On notera que ce « mauvais goût » ne s'applique qu'à elle seule : pour la nouvelle vie de sa fille, elle réalise des vêtements du dernier chic et de grande sobriété.

2. Retour à la mise en scène :

La fin très célèbre de ce film a été glosée à trois titres. C'est d'abord une mise en abyme (Stella quitte la scène du mariage comme nous allons quitter le film dans quelques instants),

¹⁶ Je mets là en termes lévi-straussiens ce que Stanley Cavell présente en argumentation philosophique.

c'est aussi une fin très triste (Stella est exclue de la bonne société à laquelle elle est contrainte d'abandonner sa fille et reste absolument seule), et c'est enfin une répression machiste de la femme (elle est condamnée à la solitude par l'ordre patriarcal qui la prive de son bien le plus précieux). Nombreux sont les analystes sensibles à la complexité des choses, notamment dans les nombreuses contradictions présentes dans le film et/ou dans les modèles analytiques. Les interrogations peuvent en effet être multiples : comment une telle fin est-elle idéologiquement possible dans la société américaine, dans le système hollywoodien ; mais aussi comment le personnage opprimé en la personne de Stella peut-il afficher du bonheur dans les dernières secondes du film alors qu'elle se retrouve seule, exclue d'une communauté unie dont sa fille participe désormais ? Nombre d'appareils théoriques, extérieurs au cinéma, sont convoqués pour tenter d'élaborer des réponses. Plus récemment et de façon moins militante, on s'est recentré sur la dimension mélodramatique pour interroger les paradoxes de cette fin à laquelle bizarrement les spectateurs et l'héroïne trouvent du plaisir.

Linda Williams et Lea Jacobs avaient déjà noté et respecté la dimension de complexité de cette fin et de son ambiguïté. Dominique Nasta avance encore sur ces points en adoptant un point de vue rhétorique et narratif sous la forme d'une résolution en oxymore, en alliance réussie d'éléments contradictoires dans la doxa (c'est ce qui fait de l'oxymore la forme rhétorique du paradoxe). L'émotion mélodramatique vient alors de l'association heureuse des contraires (Stella renonce à être mère pour être une vraie mère. On se retrouve dans le film des analyses discursives de Lévi-Strauss et de Paul Ricoeur quant au rôle narratif et émotif du jeu entre disjonction et conjonction.

En quoi consiste donc cette fin tant scrutée ? Laurel épouse, en grande pompe dans la riche maison d'Helen, David Grosvenor III après que sa mère ait tout fait pour qu'elle quitte définitivement Hillhampton. Stella, qui n'a plus donné signe de vie depuis assiste depuis la rue, sous la pluie, à la cérémonie visible au travers d'une large baie vitrée. Un policier tente à deux reprises de la déloger, mais elle reste jusqu'au baiser final. La cérémonie achevée, elle s'éloigne vivement, un sourire aux lèvres.

Trois scènes ont précédé celle-ci, qui lui donnent toute sa résonance. La première montre Helen et Stephen seuls, statiques en haut d'un escalier de la villa où la jeunesse s'active : Helen explique à Stephen que la lettre de Stella, indiquant qu'elle part en Amérique du Sud avec Ed, est un stratagème pour permettre à Laurel de voler de ses propres ailes et que Stella leur est de loin supérieure. Comme leur de sa rencontre avec Stella, Helen la comprend et comprend ce que son geste a de généreux. Elle accepte en conséquence d'accueillir Laurel sans se substituer à Stella : ce point, très important dans la dimension mélodramatique, est explicitement traité, verbalement puis visuellement.

La seconde scène est très brève et suit immédiatement. Helen veille dans la pièce principale aux derniers préparatifs. Un domestique a tiré les rideaux sur la grande baie vitrée. Helen demande à ce que les rideaux soient ouverts en grand. Ce point de détail n'est pas là par hasard. D'abord il se réfère à la tradition occidentale du mariage qui fait que celui-ci doit être consacré dans un lieu ouvert où qui voudrait intervenir et l'empêcher le pourrait. L'ouverture des rideaux est donc à la fois le signe du respect des traditions et celui du libéralisme. Ce détail des rideaux est également le signe qu'Helen laisse aussi la possibilité à Stella de voir la cérémonie puisqu'elle se doute qu'elle ne se montrera pas mais qu'elle n'est pas non plus partie en Amérique du Sud. Enfin, symboliquement, cette vaste fenêtre donnant sur la rue est un signe du milieu social dans lequel Laurel s'intègre. On aura sans doute peu remarqué que l'appartement de Stella à Millhampton et la villa new-yorkaise sont strictement opposés visuellement par la présence ou non de fenêtre. L'appartement de Stella est constamment dans le film dépourvu de toute ouverture sur l'extérieur (on est dedans ou ailleurs) : des murs et des meubles, et si d'aventure bout de fenêtre il y a, rien ne se trouve à l'extérieur. L'appartement

est surchargé et en désordre, mais il est surtout peu lumineux, renfermé, bref étouffant. Tout au contraire, la villa de New York est constamment cernée par le plein air (les sports, les parcs), extrêmement vaste et surtout lumineuse en tout point par de très grandes fenêtres (comme dans la chambre où Laurel s'installe pour la première fois). Certes cette scène de l'ouverture des rideaux prépare narrativement la suite, mais elle indique symboliquement l'opposition entre la position de Stella, repliée sans égoïsme sur elle-même, et l'ouverture (notamment d'esprit) d'Helen et de son milieu¹⁷.

La troisième scène réunit, dans une blancheur immaculée, Helen et Laurel. Cette dernière, dans sa robe de mariée et devant une fenêtre donnant sur la pluie, pleure l'absence de sa mère et de tout signe venant d'elle. Helen, venue à ses côtés et la tenant dans ses épaules, cadrée de face en plan américain, ment (à demi) pieusement en lui expliquant que sa mère n'a pas été informée et que, si elle l'avait été, elle se serait débrouillée pour être là à tout prix. Leurs regards parallèles vers le hors-champ est nettement évocateur d'une pensée commune tournée tendrement vers Stella dans une forme de prière et il est clair qu'Helen pousse Laurel à pardonner à sa mère. Helen reconforte Laurel sans se substituer à Stella dont elle prend la défense. Cette scène, comme la première, est très statique pour le cadre comme pour les personnages, mais elle est toute de blancheur comme la seconde.

On a marqué, dans ces trois scènes d'intérieur qui précèdent le final, que Stephen et Laurel n'ont pas saisi, contrairement à Helen, la démarche de Stella et sa supériorité morale. On a marqué qu'Helen ne se substitue pas à Stella, que Laurel pense tendrement à elle tout en poursuivant sans elle, et qu'Helen les aime et les protège toutes les deux. On passe soudain à autre chose.

Extérieur nuit de pluie. Trottoir confus (voitures, foule, narrativement réduits à leur plus simple expression : un capot de voiture de luxe, quelques badauds serrés¹⁸, des parapluies visuellement encombrants) comme pour une avant-première de cinéma. Une femme semble être au fond la mère (la figurante ressemble à Barbara Stanwyck), mais celle-ci apparaît par la droite, en plein milieu de l'allée réservée aux invités, pauvrement vêtue (la « prière blanche » est exaucée au moins pour partie). Un policier, en ciré noir luisant, vient la faire dégager. Elle s'éloigne par la gauche, semblant apercevoir quelque chose hors-champ. Ces quatre plans de raccord dans l'axe (avant puis arrière) sont l'articulation nécessaire entre la scène précédente de la « prière blanche » et la scène suivante qui est la terminale et qui comporte quatorze plans. Neuf sont consacrés à Stella, seule ou avec d'autres personnes sur le trottoir. Le mariage lui-même se voit accorder quatre plans exclusifs. La différence entre le détail et le total des plans tient au fait que quelques plans incluent Stella de dos et la vue du mariage. De cette dernière scène, on retient généralement l'ultime travelling arrière qui détache Stella du spectacle du mariage et la fait s'éloigner de la maison où il vient de se tenir dans l'axe de la fenêtre par laquelle elle a pu tout voir. Or, là encore, ce dernier plan ne s'enlève que sur la base de ce qui le précède, en bonne compréhension de ce qu'est la mise en scène dans le cinéma classique.

Après que Stella est sortie du champ par la gauche dans les plans montrant l'arrivée des invités, un plan d'ensemble installe le dispositif suivant : de la rue, à hauteur d'homme, on voit frontalement un trottoir, une grille en fer forgé, un bout de terrain et au-delà, dans la façade d'une maison, une large baie vitrée et éclairée derrière laquelle on reconnaît la scène du mariage. Deux personnages à droite, de dos, regardent vers la fenêtre, l'espace au milieu et à droite étant laissé libre d'une part pour nous permettre de bien voir de quoi il retourne

¹⁷ Helen accueille toujours elle-même les arrivants, alors que Stella obligeait gauchement sa bonne à aller ouvrir pour l'anniversaire de Laurel.

¹⁸ On notera qu'en mise en scène classique, il suffit de montrer un plan non immédiatement lisible (éléments anonymes, agglutinés et indistincts) pour donner aussitôt l'impression de confusion et de foule.

(dispositif) et d'autre part permettre l'arrivée et l'insertion de Stella qui va venir se mettre entre nous et le spectacle. Cette mise en abyme du dispositif cinématographique (écran lumineux, espace spectatorial distant et obscur...) a été suffisamment soulignée par le passé pour que nous passions, au moins à ce stade. S'ensuit un très classique champ-contrechamp, à ceci près qu'il est quasi frontal (le regardé – le mariage – et le regardant –Stella, dont le regard passe au bord du cadre de la caméra sur la droite) : nous voyons ce que voit Stella et nous voyons Stella voir. La progression est elle aussi des plus classiques pour le resserrement sur le centre de l'action : Stella est peu à peu isolée des autres spectateurs pour finalement être en gros plan (au plus fort de l'émotion) et les jeunes mariés sont « approchés » jusqu'au baiser nuptial (consommation symbolique de l'union juste célébrée par le prêtre avec le concours du père¹⁹). L'agent de police refait bien une tentative de dégagement de Stella mais c'est pour mieux la laisser seule : les autres badauds s'écartent, mais Stella reste pour voir le visage de sa fille, voile enfin levé pour le baiser.

Le lien entre ces deux séries de plans (mariage et contemplation émue) est fait par la musique qui soutient la montée de l'émotion et le resserrement du cadre sur la mère et sur les jeunes mariés. Mais la tension du cérémonial et de la mère produisent une détente ponctuelle tout aussi progressive. D'abord visage fermé, mains crispées sur les barreaux, regard tendu, Barbara Stanwyck – Stella se détend de reprise en reprise : bouche qui s'ouvre doucement, tête qui se penche d'un autre côté, regard qui se détache un instant pour se baisser rêveusement, main qui lâche un barreau pour porter à la bouche un mouchoir, paupière abaissée faisant couler librement une larme. Les yeux très brillants de Stella (éclairage fort de face, réputé venir de la fenêtre) ne le sont pas seulement de larmes, mais aussi d'attention (elle a l'œil sec au début), et d'émerveillement.

Certes la grille en fer forgé et le policier disent l'exclusion de la scène du mariage, et l'on trouve en écho de la grille le (large) croisillon de la fenêtre qui redit cette séparation tout en permettant un très précis surcadre isolant les mariés entre à droite le prêtre et à gauche les témoins, puis les mariés avec le père, puis les mariés seuls par progression dans l'axe. Ne perdons pas de vue que le film travaille à deux niveaux symétriques : la conjonction des mariés entraîne la disjonction des parents et des enfants. Comme dans toute cérémonie de mariage hétérosexuel, une fille est donnée à un mari et à la famille de celui-ci. Ou encore, un enfant quitte ses parents pour fonder son propre foyer. C'est ce que symbolise la cérémonie en question, dont la religion se veut le garant. Par rapport aux jeunes mariés, la présence du père seul dans le champ place du coup la mère (dans la rue) dans une position symboliquement symétrique (elle cautionne le mariage en y assistant), même si elle est spatialement et socialement décalée. Il n'aurait pu en être de même si la belle-mère avait été présente dans cette scène, car elle aurait exclu Stella des deux mariages : celui de sa fille et le sien propre. Dans la scène intermédiaire entre la « prière blanche » et le mariage lui-même, personne n'a interdit à Stella l'entrée de la maison : l'ordre n'en a pas été donné, et elle n'y a pas pénétré. Le policier ne lui interdit pas d'entrer, il lui demande de dégager. L'exclusion de Stella est donc à la fois marquée (les deux grilles, bas-haut, intérieur-extérieur, blanc-noir, chaud-froid, intimité-circulation) et atténuée. On en voudra pour preuve le mouchoir que d'émotion Stella porte finalement à la bouche, de la main gauche, pour le serrer dans ses dents : c'est aussi un alibi pour la monstration sous nos yeux de sa propre alliance conservée, malgré tout²⁰, à son

¹⁹ La belle-mère, très présente dans les trois scènes précédentes, est absente de cette dernière partie : évacuée au bénéfice de Stella. Mais est bien visible et actif Stephen, qui est dans le champ et vient présenter l'anneau de mariage à passer à la belle. Par un détail que l'on verra en son temps, le mariage regardé est aussi, sinon en souvenir du moins en écho, celui de Stella que nous n'avons pas vu. Ce mariage-ci est enfant de ce mariage-là : c'est du moins ce que dit la mise en scène.

²⁰ On sait les trésors d'ingéniosité que le cinéma classique américain déploie, depuis le muet, pour indiquer combien le divorce est une mauvaise solution et qu'en conséquence la fidélité à l'épousé(e) est supérieure à tout. La bague est ici la confirmation que Stella n'a pas péché.

annulaire gauche : sa fille réussit pleinement ce qu'elle n'a fait qu'en partie (épouser un homme et son milieu, quand elle n'avait épousé que l'homme), le second mariage est la prolongation « en fruit » du premier.

3. La triple déprise :

Pour rendre compte du trouble que provoque cette scène chez le spectateur, Dominique Nasta et Muriel Andrin font appel à la figure de l'oxymore alliant deux éléments contraires qu'ordinairement le système symbolique tient pour exclusifs l'un de l'autre. Cette approche, dégagée des théories à fondement idéologique ou psychanalytique, a le mérite de la simplicité efficace pour rendre compte de l'ambiguïté de la scène où Stella à la fois souffre et se réjouit. Dominique Nasta et Muriel Andrin poursuivent en invoquant la figure religieuse, pour parler de Stella Redemptrice, de la Mater Dolorosa. Je retiens l'idée de Mater Dolorosa, mais pas celle de Redemptrice puisque le film s'est tout au long attaché à bien signifier que jamais au grand jamais Stella n'a pêché ni même fauté. Mais il est vrai que nous est donné le spectacle, derrière la grille de fer forgé, d'une mère pleurant le départ de son enfant qu'elle est forcée de laisser en d'autres mains que les siennes. D'autres analystes ont parlé de l'étonnant sacrifice exigé de Stella, pour y retrouver sa condition supposée de femme opprimée. Mais on se méprend sur la part du sacrifice dans le cinéma hollywoodien dramatique ou mélodramatique. Comme tout sacrifice dans n'importe quelle religion, et donc tout aussi bien la judéo-chrétienne, il s'effectue au nom et au bénéfice de valeurs supérieures aux biens terrestres. La Mater Dolorosa est à la fois en souffrance et en sérénité puisqu'elle sait que son fils n'est pas mort en tant que divin, et que s'il a fait le sacrifice de son corps, c'est, comme tout martyr, pour ne pas renoncer à sa foi, à sa conviction. Le renoncement aux biens terrestres et matériels n'est que la contrepartie du maintien résolu, déterminé, des valeurs spirituelles²¹ dans le cadre d'une morale individualiste où le repli sur soi et la sous-estimation des relations sociales sont vertus. On sait aussi que c'est un des supports puissants de la petite bourgeoisie, dont Stella peut être tenue pour une représentante plausible.

Avec pertinence, Dominique Nasta et Muriel Andrin donnent comme exemple d'oxymore l'aveugle voyant (par exemple celui qui est, dans *M le Maudit*, le seul à reconnaître l'assassin d'Elsie), thème oxymorique et mélodramatique s'il en est, mais surtout thème spiritualiste. Certes l'aveugle a perdu la vue mais il a su transformer ce handicap en don : il sent, voit ou comprend mieux que ceux qui ont des yeux pour voir. Il a perdu le spectacle des choses matérielles au bénéfice de valeurs spirituelles supérieures (d'où le cas fait, de l'Egypte ancienne à Gilbert Montanier en passant par Ray Charles, au musicien aveugle). Le plus démuné de tous (l'aveugle coupé de tout) est celui qui sauve la société toute entière en mettant la main sans trembler sur M. Autrement dit, le sacrifice ne peut pas être interprété simplement comme une destruction, une perte ou simplement une offrande : il est un échange, voire une substitution ou encore une voie de passage vers des valeurs spirituelles. Un bien matériel est aboli, par renoncement, au bénéfice d'une grâce, en témoignage d'un attachement renouvelé à des valeurs immatérielles supposées supérieures. Pour Stella, il s'agit moins de rédemption que d'assomption. Comme sa fille accède à un état supérieur social et amoureux, Stella accède à un état supérieur moral. Comment ? C'est encore ce qui reste à voir.

Les développements précédents sur la position des personnages les uns par rapport aux autres dans le cours de l'histoire visaient à montrer à quel point le récit est attentif au balisage des personnages et de leurs trajectoires respectives. Il y a en tout cela, à proprement parler, une extrême pondération où chaque mouvement affectif est contrebalancé par son contraire ou son

²¹ Je ne peux ici que renvoyer de nouveau aux analyses de Louis Dumont sur le renonçant, ses rapports avec la spiritualité et l'individualisme : *Essais sur l'individualisme*, Paris, Le Seuil 1985.

correctif. Laurel a-t-elle devant ses camarades fortunés honte de sa mère déguisée en arbre de Noël ringard ? La scène suivante (dans le train qui les ramène à Millhampton) la montre se rapprochant spontanément de sa mère pour lui dire et montrer son amour. Stella a très mauvais goût en matière de robes, mais pas pour sa fille pour laquelle elle réalise des merveilles de bon goût. Elle apprécie les blagues d'Ed mais pas quand il s'agit de Laurel, etc. Autrement dit, et très normalement, le récit prend grand soin à négocier toute évolution. Laurel n'accepte de venir définitivement chez Helen qu'après avoir défendu sa mère et compris que cette dernière souhaitait qu'elle poursuive sa vie à New York. Jamais la vie de Stella ne tombe dans le sordide. Elle peut défendre son amour des bijoux toc, mais la seconde suivante elle s'occupe du bébé qui a faim. Jamais la vie d'Helen n'offre le flanc au snobisme exclusif, au contraire : elle est la compassion et l'hospitalité mêmes. Très classiquement, les personnages secondaires sont là pour prendre en charge ce qui pourrait être porté à charge contre les principaux dans la fiction : ce n'est pas Stephen qui propose le divorce dans un premier temps, mais son avocat (que Stella envoie paître), ce n'est pas Stella qui se laisse aller en public, mais Ed... On semble avoir peu remarqué l'insistance du film, en tout son long, à marquer la frustration de Stella sur ses loisirs : elle n'a que rarement le temps de profiter d'un moment de loisir, soit parce qu'elle est contrainte par Stephen (scène du club après l'accouchement), soit parce qu'elle s'occupe de Laurel, soit parce qu'on la juge mal et l'empêche d'être heureuse (scène de l'anniversaire raté, du Noël raté). Aussi goûte-t-elle le retranchement chez elle (elle reconnaît ne pas être sortie depuis des jours) ou dans une chambre d'hôtel (bien qu'elle soit invitée par la bourgeoisie new-yorkaise) à manger des chocolats en lisant au lit. Elle n'a pas envie de s'embarrasser d'un homme, ce qui lui donne une raison supplémentaire d'opposer un refus constant aux avances d'Ed, et admet que sa maternité l'a changée (elle n'a plus ses envies de jeune mariée désireuse de paraître en société). Ce que le film marque également, dans le fil du personnage transfilmique porté par Barbara Stanwyck, c'est son extrême détermination. Le meilleur exemple est sa constance en matière de boisson : que du jus de fruit, par pure décision personnelle. Son mari a une promotion à New York ? Elle refuse de le suivre et de changer en quoi que ce soit à la vie qu'elle a et qu'elle apprécie, centrée sur l'éducation de sa fille. Les amis de Laurel ne viennent pas à l'anniversaire de celle-ci ? Elle le célèbre vaillamment en tête à tête avec elle. Elle veut s'assurer qu'on prend soin de sa fille si elle s'éloigne ? Elle va trouver directement sa rivale et passe un accord avec elle.

Il nous faut maintenant revenir à la forme cinématographique de la fin. Les trois scènes qui précèdent la cérémonie du mariage et une grande partie de celle-ci sont filmées dans la plus grande fixité. Dans la scène du mariage, il n'y a aucun mouvement de caméra dans quelque sens que ce soit (il n'y a que des raccords dans l'axe au sein du montage alterné, donc quasiment insensibles, ce qui fait leur force aussi) et les mouvements dans le cadre sont réduits au minimum (le père sort de sa place et la reprend dans un cadre fixe pour produire l'anneau nuptial, les mariés s'agenouillent puis se relèvent et s'embrassent lentement, Stella penche la tête entre les deux piques de la grille qui l'encadrent). Immobilité, solennité, tension et émotion. Blanc d'un côté, noir de l'autre, en aplats. Puis vient la fin de la cérémonie et le policier demande à tout le monde de dégager le trottoir et Stella s'arrache à son poste où il n'y a plus rien à voir. La déprise finale (par deux raccords dans l'axe vers l'arrière) s'accompagne, pour le travelling arrière qui recule devant Stella, d'une mise en mouvement simultanée des piétons (qui passent sans s'arrêter), des participants à la cérémonie (qui partent doucement vers le fond de la pièce), puis des voitures : c'est un déglacage²². Tout ce qui était

²² Du côté de Paris vers 1974, on aurait sans doute appelé la psychanalyse en renfort pour parler de jouissance métaphorique – les larmes et le tissu mordu – après la tension du désir. Restons-en aujourd'hui au sentiment de détente bienheureuse.

figé se meut, la détente du visage de Stanwyck s'étend à la totalité de l'image, caméra comprise²³. L'attitude de Stella évolue également. Commençant tête baissée et lentement, elle termine tête levée, grand sourire, bras battant fortement la mesure de son pas assuré : elle sort du champ par la gauche. Stella est repartie, elle retourne à sa vie, délibérément choisie pour son bonheur et celui de tout le monde. Tout dans la mise en scène de la dernière scène et du traveling final indique qu'il s'agit de l'ouverture d'un nouveau cycle, pour la fille et pour la mère. Stella n'est pas laissée seule, pantelante, écrasée : elle s'éloigne volontairement et marche vers son nouvel avenir, symétriquement à sa fille qu'on a vu, au départ du traveling, s'éloigner vers le fond²⁴. Et le mouvement général, qui fait suite à une longue immobilité tendue, est une libération : elle est enfin rendue à elle-même, sans Ed et ses bourdes, sans Stephen et son côté « stiff », sans le qu'en dira-t-on, sans les obligations, mais avec le sens du devoir accompli.

La fin est donc faite de plusieurs morceaux distincts. Tout d'abord la discussion entre Helen et Stephen sur ce qu'il faut penser de l'attitude de Stella déclarant être partie en Amérique du Sud avec Ed. Ensuite la discussion entre Helen et Laurel sur ce qu'il faut penser de l'absence de Stella à la cérémonie du mariage. Et enfin seulement cette cérémonie même. On peut aussi y distinguer trois temps. Le premier est de tension, de suspens (solennité de la cérémonie, crispation de Stella). Le second est de joie marquée sur le visage de Stella par ses larmes et son sourire : c'est une première détente. Le troisième est de libération du mouvement par le travelling arrière, l'enfoncement des invités du mariage et la reprise de la circulation autour de Stella. Si oxymore il y a (et il y a oxymore pour l'ensemble de la séquence et pour l'ensemble du film), il se trouve constitué par des parties clairement distinctes dans cette fin très orchestrée où même la pluie est alignée sur les émotions (elle a cessé quand Stella s'en va d'un pas marqué).

Car la mise en scène a été très attentive à la disposition de tout cela, depuis le début, en marquant régulièrement à quel point Stella est contrariée dans ses désirs et ses élans, y compris par sa fille elle-même qui revient à Hillhampton alors qu'elle la souhaite à New York et a déjà pris toutes les dispositions pour que cela soit possible et bien. Le film a pris soin de donner à chacun son dû : Stephen est un homme sérieux, mais un peu trop et donc sans grande finesse, Helen est fort riche mais généreuse et ouverte, la professeure est cultivée mais aigre, Ed n'est pas méchant mais lourd et encombrant. Quant à Stella, elle se contente de sa maternité jusqu'à ce qu'elle ne soit plus en mesure de fournir à sa grande fille ce qui est nécessaire à la poursuite de son évolution. Ainsi la fille accomplit le désir de sa mère en le poursuivant sur un autre plan. Stella s'est arrêtée volontairement dans sa métamorphose en bourgeoise, préférant se consacrer à sa fille sans renoncer à ce qu'elle est, et sa fille réalise le mariage dont elle avait rêvé, en grande pompe, sans toutefois vouloir en être (peur de gâcher mais aussi refus du compromis).

Je ne peux m'empêcher de relier le travelling arrière clôturant *Stella Dallas* à deux autres, remarquables, l'un à la fin de *La gueule ouverte* de Pialat et l'autre à la fin de *News from Home* de Chantal Akerman. Leur position est la même (un seul plan, étiré, cela fait partie de la négociation du renoncement), en toute fin de film, sans commentaire parlé, mais avec dans les deux cas un basculement de la tristesse à l'excitation ou l'exaltation, pour ce qui est dans les deux cas à la fois un arrachement, un renoncement et une renaissance. Dans le film de Pialat, c'est le passage à la vitesse et au régime de moteur de la voiture, dans celui d'Akerman ce sont les bruits forçant de l'océan, des vagues, du bateau et des oiseaux. Ces trois fins n'en sont pas dans la mesure où, comme toutes les fins de récit, elles ont pour but de terminer

²³ On est ici à l'inverse de deux topoï : le glaçage final (type *Quatre Cents Coups* ou *Butch Cassidy et le Kid*) par image arrêtée ou suspendue, ou au contraire le déglacage initial d'une image fixe (type *Meet me in Saint Louis*).

²⁴ L'élargissement du cadre au travers de la rue, par le reflet de l'éclairage sur la chaussée, introduit également du blanc dans le noir, allégeant l'opposition initiale entre extérieur-noir-froid et intérieur-blanc-chaud.

et d'ouvrir, de signifier le passage d'un stade à un autre (pour Pialat et pour Akerman de l'enfance à l'âge adulte), la terminaison d'un cycle et le commencement d'un autre.

Toute la construction du film, histoire et mise en scène, nous aura permis de nous satisfaire des paradoxes, de goûter l'aménagement intérieur luxueux de la villa de New York et l'élan de la jeunesse sportive (par opposition à l'enfermement de Stella dans son appartement ou ses chambres) tout en appréciant la solide détermination de Stella à rester elle-même et à ne pas se laisser manger par les autres. Comme elle nous goûtons le pathos du mariage en grande pompe parce que celui de Stella et celui de Stephen avec Helen nous ont été escamotés. Comme Stella nous laissons tomber sans regret son frère et ses parents, le pauvre Ed déchu, la bonne inefficace. Nous goûtons tous les paradoxes que nous offre le film pour éviter tout conflit, et au bout du compte, tout le monde a raison, Stephen (qui se laisse convaincre par Helen), Helen (qui se laisse convaincre par Stella), Laurel (qui se laisse convaincre par les adultes), Stella et sans doute aussi Ed (qui ne se laissent convaincre par personne), la grande bourgeoisie et la petite, ceux qui veulent évoluer et ceux qui veulent rester comme ils sont. Un des plaisirs de ce film est l'alignement final de trois déprises simultanées, orchestrées : la déprise de l'image, longtemps figée, qui se déglace pour le travelling arrière de clôture, la déprise de Stella qui se décolle de sa fascination première une fois le bonheur de sa fille assurée (par le mariage, forme sentimentaliste de l'intégration sociale) pour retrouver sa liberté longtemps recherchée, et déprise enfin du spectateur qui se décolle du film en reconnaissant la performance de sa mise en scène (double profit au bénéfice de la diégèse et du récit, du film de fiction et du cinéma). Car le mélodrame, quand il est réussi, a le double avantage d'une part de tirer profit des conflits symboliques pour les transformer en gains, et d'autre part de surprendre le spectateur en jouant des clichés pour en extraire une solution inhabituelle. Aussi le spectateur salue-t-il en même temps la maestria de Stella (qui a obtenu contre vents et marées ce qu'elle désirait depuis longtemps) et celle de King Vidor qui joue finement du langage cinématographique en jouant alternativement du bloqué et du débloqué. Cette fin est dysphorique deux fois. Elle l'est d'abord par le renoncement de Stella à sa fille (il s'agit là d'un travail de deuil qui signe le vieillissement de Stella, indiqué auparavant par son mode de vie) et d'une certaine façon par sa brutalité (oppositions extrêmes de type chaud-froid), et ensuite par l'inattendu de cette fin en opposition avec ce que propose d'ordinaire le mélodrame paresseux. Les bénéfices secondaires de cela sont bien sûr la sombre victoire de Stella, la résolution des conflits précédents ou du moins la cohabitation pacifique des différences dans la suppression des écarts, et la qualité du récit qui a conduit cela de main de maître (ce qui est proprement le double régime de croyance identifié par Christian Metz dans son *Signifiant imaginaire* notamment). Il ne faut donc pas oublier le bénéfice qu'il y a à croire et à ne pas croire en même temps, à s'identifier et à ne pas s'identifier, à reconnaître et à ne pas reconnaître, à condamner et à pardonner, ce qui est en soi une autre forme d'oxymore.

Marc Vernet